

Per MARIA JOSEP RAGUÉ

Traducció: Núria Salvat

De la imitació a la diferència

Introducció

Quan parlem de dona i teatre, quan parlem de teoria i crítica del teatre de la dona, succeeix quasi bé el mateix que quan parlem de teatre en general. L'espectacle teatral, fenomen fascinant en la seva riquesa i complexitat, no sempre té gaire a veure amb el que sovint veiem als teatres. De la mateixa manera, la teoria feminista, referida al teatre que fan les dones, pot relacionar-se directament, només en alguns aspectes, amb la majoria dels escassos espectacles escrits o dirigits per dones que hem pogut veure fins ara.

La dona ha participat poc del fenomen teatral: transgredeix el seu paper per exercir una activitat tradicionalment reservada als homes, per ocupar, a la nòmina teatral, no solament el paper d'*actriu-bé de consum* creat, escrit i dirigit per homes, sinó també per crear, escriure i dirigir. La transgressió, però, no va més enllà perquè el model que utilitza la dona és un model existent: les dones estan hipotecades sovint per les mateixes categories històriques que volen transcendir.

D'altra banda, la majoria de les escasses directores que han arribat a la professió i la majoria de les autores també, tracten de no posar de manifest la seva condició de dona i intenten eliminar qualsevol possible especificitat femenina en el seu treball. L'explicació a això és senzilla. Aconseguir l'accés a la professió els serà menys difícil si els gestors del poder teatral ignoren que són dones.

En aquesta primera fase d'imitació, en què tracta d'accedir a la professió a partir de models existents, la dona adopta, conscientment o inconscientment, una actitud massoquista quan ella mateixa crea una situació en la qual continua mantenint el paper de dona com a bé de consum. Per sort, però, el procés és dialèctic perquè, encara que parteix del model tradicional, la dona no pot desvincular-se de la seva pròpia identitat femenina que apareix i es manifesta per contribuir en la creació d'una tradició particular en què ella arriba a ser subjecte i no solament objecte de la producció cultural.¹

Els orígens del teatre feminista contemporani

La teoria i la crítica del teatre feminista parteix del feminisme per plantejar-se la recerca de la identitat de la dona i la perspectiva des de la qual podrà contemplar el teatre que fan les dones.²

Per assenyalar l'aparició del primer teatre conscientment feminista, hem de referir-nos a la significació d'alguns espectacles sorgits ja als Estats Units en els anys seixanta, fruit de la confluència del Women's Lib i del Teatre Radical americà.³ Moltes dones del Teatre Radical abandonaren aquests grups per crear grups de teatre de dones; altres grups sorgiren directament del Women's Lib. Com que a la dona li mancaven els models a seguir, havia de crear la seva tradició i per tant havia de partir de la seva identitat. I a partir de la seva personalitat de dona havia de saber en què consistia aquesta idiosincràsia que sempre ha vingut definida per la societat.

No es tracta només de recuperar la Història, de treure a la llum tantes i tantes "germanes" de Shakespeare.⁴ Es tracta d'apropar-nos a la identitat de la dona, a una tradició pròpia que podria constituir un corrent de renovació teatral que coexisteixi amb els ja existents i amb els altres corrents renovadors que el teatre actual, basat en la tradició teatral occidental, pot elaborar per sortir de l'estancament a què sembla que ha arribat en el nostre final de mil·lenni.

És sempre feminista el teatre que escriuen les dones?

Si es considera, com ho fa el feminisme materialista, que la asimetria sexual universal és una construcció ideològica, la opressió de la dona està en el sistema social i no en el biològic. En l'evolució d'una tradició teatral que inclou la dona com a subjecte, l'evolució de la fase d'imitació deriva cap a un feminisme que s'inicia com una crítica del xovinisme masculí i que reivindica la igualtat de drets i d'oportunitats. Li seguirà l'estudi del gènere que substitueix l'estudi de la dona i que evoluciona cap a la definició de la seva identitat i diferència. Es tracta del feminisme essencialista. Després haurem de considerar no solament la personalitat, sinó també l'experiència del gènere, i en lloc de parlar d'identitat estàtica es parlarà d'identitat dinàmica, de localització, de procés d'identificació.

La imitació, la reivindicació i la recerca de la idiosincràsia pròpia en els dos corrents successius, el de buscar la diferència i el de buscar un procés d'identificació, són etapes que se succeeixen i que se sobreposen a vegades en la teoria i en la pràctica del teatre de les dones.

Les preguntes serien: El teatre actual serveix a les dones? Les representa? Evidentment, no. El teatre que escrivim les dones conté la nostra identitat? O no pot contenir-la perquè aquesta ens ha vingut donada prèviament?

És evident que el cànon literari està basat en el gust masculí. La crítica femenina reforma aquest cànon, tracta que les autores femenines n'admetin l'existència i intenta reinterpretar els personatges femenins creats per homes. Però el repte està en el fet de reclamar la participació femenina en l'establiment del cànon, perquè la perspectiva de la dona enriquiria el coneixement de la nostra cultura.⁵ En aquest repte està el present i el passat, ja que hi ha una tradició femenina creada per les dones escriptores que abans han llegit les que les han precedit. Pel fet de no adaptar-se al cànon mascu-

lí, no hi ha motius per refusar la literatura popular femenina, els diaris, l'autobiografia, la poesia intimista privada, tot el que les dones han escrit sobre les seves experiències.⁶ És cert el tòpic que el que és personal és polític, i és cert també que la dona pot tractar qualsevol tema que s'inscrigui en el seu context sociocultural,⁷ però ni la seva literatura ni el seu teatre poden ser representatius de la seva identitat si abans no han pogut investigar la seva pròpia experiència. Així doncs, el que és personal és polític, però ¿en aquest procés de recerca no hi ha, potser, problemes de classe, de raça, de posicionament, a més, de gènere? En aquest procés de recerca de la identitat o de la identificació se centren les investigacions de la teoria feminista en els últims anys.

Els inicis de la crítica teatral feminista

L'any 1974, Margaret Lamb ja posava les bases d'una crítica teatral feminista als Estats Units,⁸ i reclamava suport en investigació en el tema de la història de la dona al teatre, l'examen de la creació dramàtica contemporània femenina, l'anàlisi d'altres actituds feministes i l'estudi de les aproximacions crítiques al teatre de les dones. Els punts que Lamb proposava eren:

- a) Donar suport a la idea que el teatre feminista té un futur com a aproximació revolucionària de l'art, però no pas dogmàtica.
- b) Examinar la qüestió de la dona en el teatre d'una manera seriosa, semblantment com Lukács examinà la qüestió de la classe social a la novel·la.
- c) Criticar el crític. Observar el que destaca i el que no menciona.
- d) Criticar els valors i actituds masclistes subjacents en el teatre.
- e) Observar el teatre feminista d'altres països, especialment el d'allà on la dona té una posició inferior a la que té als Estats Units.

Era el moment àlgid del teatre feminista d'urgència i el del naixement de la recerca d'una estètica pròpia de la dona: l'un i l'altre corresponien a una estètica materialista i a una estètica essencialista.

A la vegada, es considerava que la dona també havia d'incorporar-se al teatre contemporani, ja que mai faria exactament el mateix que un home.

Era també el moment del *Women for Women*.⁹ Noves formes i continguts establien una relació amb el públic, que es preferia exclusivament femení per poder, entre altres raons, excloure l'home de la coproducció de sentit. Sorgien grups que exposaven material personal de les experiències compartides per les dones del col·lectiu o material basat en el text,¹⁰ i que volien conscienciar les dones de l'opressió que patien i afirmar la seva cultura. En el terreny de la *performance* teatral, a mitjan anys setanta, hi ha nombrosos espectacles que reivindiquen l'experiència personal i quotidiana com a llenguatge artístic.¹¹ Tant als Estats Units com a Europa, en els anys setanta i vuitanta, els temes més freqüents en el teatre de dones són les experiències col·lectives en-

tre elles mateixes, la memòria de la infància, els mites i els personatges femenins històrics.

Tècniques dramàtiques utilitzades per la dona

Els temes que tracten les dones en el primer teatre militant d'autoconscienciació són experiències autobiogràfiques a partir de la creació col·lectiva, de la improvisació i de documents. Sovint es basen també en mites i personatges històrics i utilitzen, a vegades, la bogeria com a recurs.¹² Les seves tècniques inclouen els ritus circulars, els personatges fragmentats en diversos intèrprets i els monòlegs.

Qualsevol obra de dones i sobre dones es caracteritza per una multiplicitat de nivells i de percepcions.¹³

Les dones parteixen sovint de la narrativa i la poesia. Escriuen amb freqüència peces d'un sol acte. Les seves obres de major extensió es divideixen temàticament, no pas formalment. Encara en la fase d'imitació, en les dones que s'incorporen al model que els ve donat, que parteixen de la identitat que els ve imposada, que volen un accés igual a l'ordre simbòlic masculí, que transcedeixen el seu gènere per participar en l'activitat teatral, reservada normalment a l'home..., en aquestes dones, doncs, aquestes característiques, que parteixen de la seva posició en el món i que contenen la seva identitat en bona part oculta i desconeguda, es revelen freqüentment en el seu teatre.

En els inicis del feminisme cultural, el teatre de les dones utilitza sovint tècniques brechtianes. El model èpic de Brecht serveix per a la triple posicionalitat de la mirada del gest feminista. El paper de l'actor, el paper del personatge i el cos femení són una triple articulació que ens permet sortir del marc de referència centrat en el model masculí en què el gènere i la sexualitat estan (re)produïts pel discurs de la sexualitat masculina. Quan el gènere del paper no correspon al de l'actor, la ficció del gènere se subratlla. El gènere es converteix així en gest social que representa una ideologia que circula en les relacions socials.¹⁴ El conflicte entre dues maneres socials competitives està present en Brecht i en el feminisme materialista, ambdós volen un teatre que provoqui un canvi en la societat.

El feminisme essencialista

La dona en procés de convertir-se en subjecte de la producció cultural. La identitat. La diferència.

Tornem a preguntar-nos, existeix un llenguatge artístic específicament femení? Una de les tesis principals del feminisme essencialista és l'existència d'una escriptura específicament femenina que correspon a una identitat de la dona basada en una sèrie de dualitats que oposen el gènere masculí i el femení. Aquest feminisme reclama que perquè les dones siguin subjectes i no solament objectes de la producció cultural és necessari que es trobin en

una situació nova i creïn un nou discurs i recreïn els seus propis símbols, la seva pròpia morfologia.

Per una bona part de la crítica feminista, la tragèdia, com a forma teatral, és una rèplica de l'experiència sexual masculina perquè es basa en una introducció, un clímax i una catarsi —un plantejament (complicació), un nus (crisi) i un desenllaç (resolució)—, és una forma focal que consideren fal·licèntrica, en contraposició a la forma teatral femenina, una forma multifocal amb una organització de "contigüitat". Per convertir-se en subjecte del seu propi discurs en la producció cultural, la dona, en lloc de relacionar-se amb si mateixa mitjançant un mirall que reflecteix la mirada anticipada dels altres, haurà d'esdevenir un mirall vivent de si mateixa, en què es perdi per trobar-se novament, un mirall com l'*Speculum*, que mira les caveres del cos femení.¹⁵ Les dones, però, tracten de construir la relació entre el Sistema de Signes i l'ordre patriarcal, tracten de fer una anàlisi feminista del signe mateix i d'analitzar el procés de la producció de sentit en l'espectacle teatral, intentant de situar la dona com a signe productor de sentit capaç, no només de reflectir una realitat, sinó també de crear-la com a subjecte i no pas com a objecte de la producció cultural en el Sistema de Signes patriarcal.

El teatre tradicional es basa en el concepte dels gèneres oposats. En el teatre actual la dona tracta de construir el seu propi gènere. Per aconseguir-ho, reclama el cos i l'escriptura. Busca el seu llenguatge i el seu gest; la seva morfologia femenina vol reestablir una relació espontània amb el seu cos, amb la seva veu, i vol escriure com a acte d'alliberació.¹⁶

Molts dels trets de l'art de les dones, originats al principi en els seus desavantatges, han estat invertits i transformats en instruments creatius que s'institueixen en subjecte i objecte de l'expressió artística.¹⁷ El cos apareix com a força semiòtica de l'escriptura¹⁸ i es constitueix en seu per desmuntar el pensament fal·licràtic occidental. L'escriptura femenina, tal com la defineix l'autora teatral Hélène Cixous, esdevé equivalent a escriure el cos.¹⁹

Interacció ritu-teatre

Tot això, òbviament, implica una actitud que dirigeix la seva mirada cap als orígens, cap a uns valors primigenis vinculats a la Terra i a la Mare, cap a una concepció ritualitzada de la vida. La dona, "hostessa" a la història de la cultura patriarcal, per trobar la seva identitat torna la seva mirada cap a la cultura matriarcal vinculada al ritu.

Per trobar la seva identitat, la dona manlleva de l'antropologia els descobriments²⁰ sobre gènere i cultura.

Actualment, el teatre d'avantguarda investiga el fet teatral i l'essència de l'expressió escènica a partir dels pressupòsits de l'antropologia i de la interacció entre ritu i teatre. En el ritual, intèrprets i espectadors són transformats. És el que Schechner denomina *teatre transformacional*²¹ presidit per una funció d'eficàcia.

La dona, en la recerca de la seva identitat teatral, busca també un aspecte ritual que la porti a la creació d'una consciència col·lectiva en els espectadors, els quals, "transformats" pel caràcter ritual de l'espectacle, modifiquin la realitat.

Si deixem de considerar l'espai teatral com un mirall de la realitat, podrem utilitzar-lo com a laboratori per construir noves identitats no basades en el gènere i, en aquest procés, podrem canviar la naturalesa del teatre.

La deconstrucció/reconstrucció del gènere seria l'objectiu de la recerca antropològica i ritual d'un teatre no basat en el patriarcat. En la recerca de la seva expressivitat, la dona manipularia franges de comportament, *restauraria comportaments* —en terminologia de Schechner— buscant en els seus espectacles una estructura que els relacionaria amb el cicle de la Naturalesa i amb el cicle biològic de la dona, fent del teatre un mitjà de transmissió intercultural, intergèneres de modalitats d'experiència aconseguida no només entre cultures, sinó també entre gèneres.

El pensament occidental ha seguit la via de la renúncia a la multiplicitat dels fenòmens a favor del dualisme i del monisme, a favor d'imatges del món i sistemes tancats, la via de la renúncia a la subjectivitat a favor d'una "objectivitat" estanca.²² La dona ha escollit l'heterogeneïtat i la subjectivitat. Tracta de recuperar la seva identitat buscant en els seus orígens matriarcal, establint relacions amb els cicles naturals i biològics que estan, sens dubte, igualment en la base del ritual.

Per aquesta teoria feminista, tot el que les dones escriuen és escriptura de dones. I si l'eficàcia és l'objectiu del ritual, una de les seves funcions bàsiques serà la de mantenir l'autoidentitat i la supervivència del grup, sigui aquest una tribu, o sigui el gènere femení.

Mitologia matriarcal i formes associades al ritu en el teatre del gènere femení

En el *continuum* que suposa avui el ritual, les dones utilitzen els mites de l'antiguitat anteriors al patriarcat i busquen una estètica matriarcal, unes formes que s'associïn amb el ritu.

Segons Heide Göttner-Abenroth,²³ hi ha una sèrie de trets matriarcal comuns en l'art contemporani de les dones. El marc d'aquest art és el de l'estructura de la mitologia matriarcal. Mentre en el passat la dona tractava d'influir en la naturalesa utilitzant la màgia, actualment la dona utilitza un altre tipus de màgia per canviar la realitat psíquica i social.

És un procés participatiu que dóna expressió externa a una estructura preexistent que es troba en el ritual de la dansa i en la qual tots són autors i espectadors; que exigeix total dedicació de tots els participants ja que no es divideix l'emoció, el pensament i l'acte; que eviten tant l'abstracció com la simple catarsi; que pel fet de no subdividir-se en gèneres defuig la barrera entre l'art i la vida per tornar a l'art el seu paper públic com a activitat social important, esteticitzadora de tota la societat, el punt primari del qual és la cons-

trucció de la vida com a cicle de renaixements. És la capacitat de donar forma a la vida i de canviar-la, una cosa que no es divorcia de l'acció social.

Mitologia i ritual s'uneixen, doncs, en la creació d'una tradició teatral pròpia de la dona.

Rituals tradicionals, rituals contemporanis

Encara que són molts els rituals tradicionals que signifiquen la derrota de la dona, i especialment la majoria de rituals d'iniciació femenina,²⁴ hi ha rituals en què es produeix una inversió de rols, el significat dels quals és el contrari al del matrimoni. Són rituals de trànsit i possessió que se celebren en molts països africans i àrabs —com ara el *zar*, celebrat a l'Orient Mitjà i a l'Àfrica, que constitueix un dels exemples més clars—.

La dona és el subjecte parlant de la cerimònia de possessió o exorcisme del *zar*. Les dones, en el *zar*, inverteixen la seva actitud de contenir en elles els dos sexes; l'exorcisme consisteix en l'expulsió del sexe masculí del cos de la dona mentre la dona, en el moment culminant del trànsit, crida un crit àrab, el significat del qual és "jo, jo, jo i jo, jo, jo...", comparable amb el que les feministes lacanianes denominarien *escriure el teu propi cos*.²⁵ També hi ha inversió de rols i de gèneres en moltes festes celebrades a Espanya. Com a les Saturnales romanes, en el País Basc, on les dones casades celebren les *aguedas*, en què les dones, governades per una alcaldessa, manen els dies anteriors al Carnestoltes.²⁶

Tal com afirma Lévi-Strauss, totes les celebracions i festivals capgiren el sentit de la vida social. A més de la inversió de rols característica del ritual, podríem citar molts exemples d'inversió de gèneres en obres de teatre contemporànies escrites per dones, com succeeix a *Dora*, d'Hélène Cixous i Simone Benmussa, obra en la qual, a propòsit d'una psicoanàlisi freudiana, es planteja una sexualitat sense penis; i com a *La vida de Albert Nobbs*, de Benmussa, obra moderna en què la dona vestida d'home aconsegueix majors profunditats que la del divertiment teatral, situació que tenia en el Segle d'Or a Espanya.

Fora del teatre tradicional, els *performance events* són rituals comunicatius que dramatitzen els poders o les experiències de les dones entre les dones. Acostumen a ser obres de dones que viuen en col·lectius feministes o bé que hi passen les seves hores d'oci. Els seus rituals tracten de la relació entre la biologia femenina i la naturalesa. Són dones que es consideren fora de la història sociopolítica i s'identifiquen amb la intuïció, la receptivitat, la fertilitat; en aquest context no es consideren el sexe oprimat, sinó el sexe fort. Creem rituals circulars vinculats a la terra, als solsticis, als cicles lunars. Exemples d'aquest teatre poden ser obres com *Menstrual Show*, de Lydia E. Pinkham's (representada l'any 1979 a Kansas per l'Actor's Sonority Theatre), obra que celebra la màgia de la sang sense violència; o *The Period Piece* (representada l'any 1980 a Nova York per la Mischief Mime Co. in Ithaca), que es basa en la relació entre l'úter i el tampó absorbent. A l'Estat espanyol podem trobar expe-

riències paral·leles com les creacions col·lectives del grup GRAM de Barcelona amb muntatges com *L'espill* o *Dones i la por*.²⁷ Un altre tipus d'obres donen una nova visió de la bruixeria com ho féu, ja l'any 1976, l'obra de la famosa autora Caryl Churchill, *Vinegar Tom* o *A Multitude of Sins*, del Trio Skirte Issue representada l'any 1983 a Londres, o la de l'espanyola Maribel Lázaro, *Humo de Beleño*.²⁸ Altres obres més radicals, com la de Monique Wittig, tracten de construir una estètica del lesbianisme. Són obres com *Vagina Rex* and *The Gas Oven* (1969), de Jane Arden, o *Rites* (1969), de Maureen Duffy, respostes agressives a la sexualitat masculina. En totes aquestes obres, el canvi de gestualitat fa que els gestos d'esclavitud no corresponguin a les dones, ni els de domini, als homes.

La recerca de la identificació

La pàgina en blanc

No creiem que avui es pugui parlar d'un llenguatge femení, encara que sí podem afirmar, com ho fa Julia Kristeva, que el que és marginal i heterogeni pot subvertir les estructures lingüístiques tradicionals. No seria, doncs, un llenguatge femení, sinó un llenguatge de la marginalitat, de la subversió o de la dissidència, d'un *sujet-en procès* que és el que actualment és la dona.²⁹

La millor metàfora en l'actual estat de la qüestió en relació a la creativitat femenina és, segurament, la d'Isak Dinesen (Karen Blixen) a "The Blanck Page".³⁰

Quan la creativitat literària es filtra per una "lent sexual", la sexualitat de la dona s'identifica amb la textualitat. La dona està fora de la creació cultural. Com que l'home, encara que és creat a partir de la dona, s'ha apropiat de la cultura s'ha fet creador i ha convertit la dona en creació, en objecte passiu. El cos, però, ha estat temut per la seva capacitat d'articular-se. I "escriure el cos" és un dels creadors del feminisme essencialista francès basat en la psicoanàlisi de Lacan i la deconstrucció de Derrida.

En el conte de Dinesen, una narradora explica la història d'un convent de monges en què teixeixen i conserven els llençols tacats de sang de les nits de noces de les princeses. Entre ells, però, hi ha un llençol en blanc.

La sang és el símbol del martiri, de l'horror de ser objecte de canvi, de l'horror a la seva heterosexualitat.

El cos de la dona és el seu únic mitjà d'expressió. No pot ésser artista, només pot ésser objecte artístic, o bé pot experimentar la vida com a art (d'aquí les autobiografies, cartes íntimes, etc.)

La pàgina-llençol-en-blanc de Dinesen és símbol de resistència, del silenci de la dona en aquesta cultura. És una taula rasa per a l'home i el silenci de la dona que no escriu el que s'espera d'ella. La narradora, que transmet oralment el conte, ha produït i produeix nens als quals explica contes "in-

tel·ligents" que existeixen abans que existeixin els llibres masculins. És la veu del silenci. És l'espai sagrat consagrat a la creativitat femenina.

És significatiu el concepte de *pàgina en blanc* i la manera com Jacques Derrida descriu el procés literari tot identificant la ploma amb el penis i l'himen, amb la pàgina.³¹

En la narració de Dinesen, el llençol en blanc és la sexualitat femenina per descobrir encara, fora de l'àmbit de la sexualitat que impera. La pàgina en blanc significa un nombre infinit de possibilitats d'escriptura per a la dona.

El silenci és central en la cultura de la dona.³² Si la dona és definida en el patriarcat en termes de taula rasa, es produeix en termes d'absència. Aquesta absència, però, és també una negativa a escriure el que d'ella s'espera, és la condició per a una nova escriptura. Les verges dels convents, silencioses durant llarg temps, estan disposades a la creació.

Com deia Hélène Cixous l'any 1997,³³ la dona escriptora se santifica a si mateixa quan fa néixer el "flux amniòtic de paraules".

El futur no ha d'estar determinat pel passat. Ens pintaren la dona entre Medussa i l'abisme. Les dones, però, han d'escriure a través dels seus cossos.

Hélène Cixous ens parla d'una manera d'escriure femenina.

Torel Moi ens parla del sexe d'allò que està escrit i el considera més important que el sexe de l'autor o de l'autora. El que és important és la veu femenina en el teatre femení. El silenci pot produir un escenari-escena sense esdeveniments. No hi ha cap necessitat d'argument o d'acció, amb el gest ja n'hi ha prou, però ha de ser un gest que transformi el món.

Escriure el cos és unir el plaer del cos o de l'escriptura i a la vegada deslligar-los de la interacció històrica, cultural i social per transformar-los en una font de producció de significat i de canvi social.

"Sóc per a tu el que tu vols que sigui en el moment en què em mires d'una manera com mai m'havies mirat: a cada instant. Quan escric, és tot el que no sé el que és escrit fora de mi, sense exclusions, sense estipulacions, i tot el que serem ens crida cap a la intoxicant, inesgotable recerca de l'amor. En una i en l'altra, mai no ens faltarà."³⁴ Així acaba Hélène Cixous el seu article "Le rire de la méduse", publicat per primera vegada l'any 1975, un article escrit des del feminisme essencialista, però que apunta també a la necessitat d'un procés de recerca que assenyala, igualment, cap a la pàgina en blanc quan parla d'unes relacions femenines diferents i afirma: "No té encara nom, per ara".

La política de la localització

La frase "Com a dona, el meu país és el món" pot apropar-se a la colonització de l'experiència de l'altre. En contra d'aquesta mirada totalitzadora i

universalista, s'ha de construir una teoria feminista que comenci pels fragments del propi cos, no pas del cos mític femení, sinó del propi cos, "prendre consciència del cos", buscar "l'alegria del cos", "relacionar-se amb el cos". La nostra cultura separa el "jo" de "el meu cos", però "la relació amb el cos és la relació amb el jo". Una altra dualitat (cos/ànima, esperit/ment) seria falsa.³⁵

L'essencialisme s'ha essencialitzat, és encara una tècnica de rescat. Si no desapareix en una representació significa que no hi ha res a dir. I la representació no reflecteix la realitat sinó que la produeix.

Com representarem l'oblit? Quin és el paper del silenci?

No coneixem els nostres cossos, la naturalesa del desig ens és desconeguda, veiem la nostra manera de pensar inscrita en representacions. Les nostres identifications ens diuen més que les nostres identitats prèviament escollides, ja que la identitat corre el risc de convertir l'essència de la dona en una cosa invariable, però rígida, falsa, fràgil.³⁶

Una identitat fixa és una ficció. I la inscripció de la relació amb la mare en el llenguatge no és exclusiva de les dones.

El signe se separa del referent. És important el focus sobre la codificació cultural del signe o petjada de la ideologia sobre el signe-sistema de valors, creences i maneres de veure que controlen la connotació del signe en la cultura. Examinar la dona com a signe ha de distingir la biologia de la cultura i l'experiència de la biologia. No sabem què significa *dona*.

S'ha de buscar el procés dinàmic d'identificació, el privilegi d'identificar-se, i no la identitat estàtica que contamina i en la qual el passat és utilitzat per subratllar-la.

El vell paradigma de la subjectivitat/objectivitat és inapropiat. Subjectivitat no vol dir únicament parlar d'una mateixa, sinó ser productora de sentit, capaç d'interpretar la realitat com a subjecte. S'ha de construir una subjectivitat femenina i posicionar-se, ¿com, si no, podrem escriure sobre quelcom que no som i apropiat-nos d'un discurs que no és el nostre?³⁷

Les dualitats no poden ser acceptades com a oposicions per una ment crítica. No hi ha una resposta a la mimesi patriarcal.

La separació de les dones i dels homes corre el perill de l'elitisme.

No es tracta de canviar la mimesi del pare per la mimesi de la mare. Això petrificaria el potencial revolucionari del teatre femení. Encara s'ha d'afirmar la categoria dona. A més de la diferència s'hauria de veure allò que és comú, que permet una lluita en comú, també per a les dones de diferents races. Ni la sexualitat ni l'homosexualitat es basen només en la diferència. ¿I, on és l'atracció d'allò que és igual, present ja en la idea de narcisisme de Freud? No es tracta de crear guetos d'iguals. El que és idèntic, el que és comú, no porta necessàriament a l'oposició a partir de la diferència ni a les bipolaritats aristotèliques. La crítica feminista ha de trobar el seu camí al marge de les definicions bipolars.³⁸

No voler examinar l'heterosexualitat com una institució és com no voler admetre que el sistema econòmic capitalista o el sistema de castes o el racisme estan mantinguts per forces que inclouen la violència i la falsa consciència.

Perquè sigui possible la representació teatral ha de poder separar, i alhora mantenir, els sentits de la sexualitat, l'heterosexualitat i l'homosexualitat. Ha de separar el que és eròtic del discurs del gènere i la seva vinculació a la sexualitat i a la reproducció. Ni la raça ni el gènere ni la diferència homosexual-heterosexual per separat poden contenir la identitat individual ni ser la base d'una política de canvi social.

Per què ha de binaritzar-se tot? Per què és diferent el que fas dins i fora de la teva llar, en la teva intimitat o en la societat?

Per què treure el vel a la dona àrab és considerat una alliberació en potència? Per què portar-lo no pot constituir també una alliberació?

Per què el silenci ha de ser considerat negatiu i no una voluntat de no-dir i de des-dir, un llenguatge en si mateix?

La diferència no pot ser determinada per la cultura ni pel sexe dominant. La diferència llavors podria ser segregació. Hauríem de posicionar-nos a través d'una actitud política però també per mitjà de la memòria, ja que la memòria es modifica d'acord amb el nostre estat present.

Per què hem de separar allò que és domèstic d'allò que és artístic? Per què no entenem la vida experimentada com a art o l'art experimentat com a part de la vida? Tal com diu Hélène Cixous, "encara no té nom". El llenguatge artístic de la dona és encara una pàgina en blanc així com ho és el seu procés d'identificació.

Abandonar els fantasmes del passat

Les divisions i desplaçaments en la història, en la memòria i en el desig són els *ghosts* que els personatges de Cherrie Moraga volen abandonar.

La recerca de la identitat implica obrir la discussió de la relació de poder entre el *jo* i l'*altre*. És una recerca del jo autèntic situada, sovint, en el procés d'eliminació de tot el que es considera superflu, fals, corrupte (occidentalitzat). El subjecte femení inclou la sexualitat, el gènere, la raça, la classe. No hem d'oblidar, però, que el Women's Lib fou un moviment de la raça blanca i de la burgesia.

Un exemple paradigmàtic d'aquest teatre, que reclama la identificació i no la identitat de la diferència, és l'obra de Cherrie Moraga *Giving up the Ghosts*,³⁹ l'obra és un doble diàleg de Marisa, una *chicana* d'uns vint-i-vuit anys, homosexual. Marisa dialoga amb el seu jo infantil, Corki, entre els dotze i disset anys, i aquest diàleg ens revela la deconstrucció de les forces culturals que han modelat Marisa. Aquesta dialoga també amb Amalia, una dona propera a la cinquantena, heterosexual, que, condicionada per aquesta iden-

titat que li ha vingut donada, no ha pogut desfer, fins que ha trobat a Marisa, el nus del seu desig. Marisa i Amalia s'alliberen de la presó del sexe. L'obra és la representació del subjecte del desig femení que està condicionat per la classe, la raça i modelat per la relació dialèctica de la manera col·lectiva d'imaginar la sexualitat.⁴⁰

Activitat autoconstructiva

Es tracta avui de trobar una teoria del jo que positivitzi l'activitat autoconstructiva i no l'entitat fixa, una teoria informada pel gènere, unida a la producció del sentit que a la vegada està informada pel gènere. El nou enteniment del jo ens donarà una visió de com les perspectives particulars informen i modelen la realitat social i poden conduir al canvi social.⁴¹

De 1965 a 1975 s'inicia una primera etapa que intenta produir més obres escrites per dones, augmentar els personatges femenins i els temes que tracten d'experiències femenines en un teatre dins dels cànons que compen-sin la participació desigual de la dona en el teatre.

Cap a 1975 s'inicia la deconstrucció de gèneres sobre l'escena. El nou teatre feminista dóna un caràcter ideològic a la representació, els cànons s'amplien, s'utilitzen fonts històriques de la dona, cartes, discursos, etc.

A partir de 1980 el subjecte com a agent de producció de significat ha d'ocórrer al marge del gènere. S'inicia la formació de nous cànons, no pas a partir de la recerca de la diferència sinó a partir d'un procés actiu d'autoconstitució.

No es tracta de buscar divisions en dualitats, sinó que cal buscar a partir d'allò que és individual i intern sense separar interior i exterior, i també cal situar la subjectivitat en l'àmbit de l'experiència. No es tracta d'una identitat estàtica sinó d'una identificació dinàmica capaç, entre altres coses, de modificar la memòria del passat en relació a l'estat present. Es tracta de començar a omplir la pàgina en blanc a partir del posicionament que inclou tots els factors de sexualitat, de gènere, raça, cultura, país, classe econòmica, etc. Es tracta de buscar allò que és comú a partir de la diferència, allò que és diferent a partir d'allò que és comú.

La deconstrucció del discurs masculí parteix d'estratègies de representació capaç d'alterar el marc de referència visual en la recepció. Ja no es tracta de dualitats aristotèliques com ara home/dona, masculí/femení, homosexual/heterosexual, sinó del *continuum* conceptual o de l'experiència de l'individu dona⁴² que inclou tots els factors que la posicionen i la situen com a ésser humà.

Mirant endavant, sense ira

Naturalment no podem trobar uns trets comuns, ben definits, ni tan sols grups diferents de característiques per al teatre de les dones. En les etapes i processos diversos del feminisme contemporani la dona ha intentat in-

corporar-se al món exterior. Així, per entrar en el món del teatre, ha adoptat les actituds i l'estil del grup dominant. En un altre estadi de la seva lluita, mentre buscava la immediatesa teatral, ha fet un teatre feminista d'urgència. L'últim estadi d'aquest procés seria la recerca d'una estètica pròpia.

Entretant, el feminisme lliberal vol tenir el mateix accés que l'home a l'ordre simbòlic i el feminisme radical refusa l'ordre simbòlic masculí en nom de la diferència, un feminisme més madur, en refusar la dicotomia entre masculí i femení com un fet metafísic i en deconstruir l'oposició masculí/femení, amenaça la noció mateixa d'identitat i tendeix a l'androgínia o la representació d'un mateix com si fos del sexe oposat. O com digué Virginia Woolf (*A room of one's own*) "a ser dona masculina i ser home femení".

En aquesta última etapa de la teoria feminista, de la qual avui només podem trobar uns primers indicis, el teatre escrit o dirigit per les dones pot accelerar el procés que porta a la deconstrucció de gèneres i pot ser mitjà de comunicació entre els gèneres, per arribar a l'osmosi que permetrà a la vegada la diferència i la fusió de característiques entre subjectes de diferent gènere.

El que avui denominem *feminitat* pot acabar essent l'objectiu d'ambdós sexes i potser podrem arribar a ser éssers humans en gèneres no necessàriament caracteritzats pel que avui entenem com *feminitat* o *masculinitat*. La pàgina en blanc sorgeix, de moment, sense tenir un nom. L'escenari, però, ja no està buit.

NOTES

1. Aquest és el cas d'alguna de les poques autores que han estrenat o publicat obres de teatre en el nostre país: Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Concha Romero, Lourdes Ortiz, Carmen Resino... També és el cas de la gran autora argentina Griselda Gambaro... O fins i tot el d'algunes directores de teatre com ara Helena Pimenta, Mercedes León, i de vegades, Pilar Laveaga... Els casos que conec són pocs —i tant de bo en desconegui molts—; són poques les autores i directores que parteixen conscientment de la seva identitat o de la recerca de la seva identitat com a dona per escriure o dirigir teatre: algun espectacle de Gretel Amman, de Txiqui Berraondo, de María Luisa Oliveda, d'altres dels quals he tingut notícia però que per la seva marginalitat no he aconseguit arribar a veure'ls... Des de la perspectiva del model masculí tradicional del teatre també hi ha obres que reivindiquen la lluita de la dona contra l'opressió masculina, com ara el teatre que escriu Lidia Falcón.
2. La bibliografia procedeix fonamentalment dels Estats Units, el Canadà, Anglaterra, Alemanya i Itàlia. Probablement fins ara la trobada més rellevant sobre el tema és el congrés anual que celebren als Estats Units les vuitanta o noranta professors universitaris pertanyents a l'American Association of Theatre in Higher Education en què, a part d'organitzar la lectura dramàtica o la presentació d'algun espectacle de dones com a activitat complementària, es presenten i discuteixen durant quatre o cinc jornades les aportacions a la teoria feminista de les investigadores teatrals americanes. No podem oblidar, però, aportacions europees com ara la del Teatro della Maddalena a Roma, ni l'abundància d'altres obres representades i publicades a la Gran Bretanya, o l'actual Magdalena Project, ni el moviment teatral francès sorgit a partir de la psicoanàlisi *lacaniana*, ni la breu eclosió que suposà en el nostre país la inclusió d'un premi feminista en el Festival Internacional de Teatre de Sitges, que dirigia Ricard Salvat, ni el recent impuls a Berlín de Frauen ins Theater.

3. De la mateixa manera com Cheryl Crawford tenia tant a veure amb la fundació del Group Theater com el conegut Lee Strasberg, i Judith Malina amb la del Living com el mateix Julian Beck, Roberta Sklar havia fundat l'Open Theatre juntament amb Jo Chaikin, i Joan Holder era cofundadora amb Ron Davis del San Francisco Mime Troupe.
 4. També es tracta de recordar noms d'un passat remot com el de la monja Hroswitha, o noms com el d'Aphra Behn, Caroline Neuber, Elisa Vestri, o com els d'Augusta Gregory, Hallie Flanagan, Ellen Terry, Eva Le Galienne, o els més propers de Maria de la O Lejarraga, o de Dolly Latz, Mercè de l'Aldea, Maria Tubau...
 5. D'altra banda, si bé és cert que les dones tenen una certa tendència a partir del que és personal en la seva narrativa, ens hem de preguntar: és cert el tòpic feminista que el que és personal és polític? No hi ha, potser, problemes de classes, de raça, de gènere? (vg. CO-WARD, Rosalind. "Are women's novels Feminist Novels?" A: SHOWLATER, E. *The New Feminist Criticism*. New York: Phanteon Books, 1985.
 6. ROBINSON, Lilian S. "Tears on our text". A: SHOWALTER, E. *Op. cit.*
 7. CYPRESS, Sandra M. "La dramaturgia femenina y su contexto sociocultural". A: *Latinamerican Theatre Review*. 1980.
 8. *The Drama Review*, n. 63. Universitat de Nova York: setembre, 1974.
 9. REA, Charlotte. "Women for Women". TDR, 64: desembre, 1974.
- Era l'època de It's All Right To Be a Woman Theatre, dirigit per Sue Perlgut, les obres de la qual es derivaven de la vida dels seus membres ("Stories form our Lives", del The Women's Unit) i del Womanrite Theatre de Roberta Sklar, que exposava material personal de les experiències compartides per les dones del grup i material basat en el mite de la Ventafocs.
- A França, Michèle Foucher, en el TNP d'Estrasburg, els anys 1976 i 1978 presentava *Parole de femmens* i *La table*, dos espectacles teatrals sobre la cuina com a espai femení, i sobre la feina femenina de la neteja en general.
10. Era també l'època de grups de teatre de text com el New York Feminist Theatre, de Lucy Winer i Claudette Carboneau, que volien conscienciar les dones de la seva opressió o afirmar-ne la cultura.
 11. Un exemple d'això poden ser *Maintenance Art Activity*, de Mierle Laderman Ukeles, que mostra una dona fregant el terra, o bé *Up to and including her limits*, de Caralee Scheneeman, en què l'artista llegeix un fragment escrit en un rotlló de paper que surt de la seva vagina.
 12. Un exemple és *Diari d'una boja*, d'Àngela Jové, interpretada per l'autora dins les activitats del Taller Experimental de Teatre de Dones de Barcelona.
 13. AUSTIN, Gayle. *Feminist theories for Dramatic Criticism*. Michigan: University of Michigan Press, 1990.
 14. EAGLETON, Tery. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976. P. 106.
- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 1988.
- La teoria teatral de Bertolt Brecht està present a *Trafford Tanzi*, de Carol Cluckhamn, i també a *Vinegar Tom* i *Cluod nine*, de Caryl Churchill, però tenim una visió diferent a l'habitual en el personatge femení a les obres de Brecht, com a *La bona persona de Sezuam*, o a *Al vostre gust*, de Shakespeare. És el transvestisme com a instrument de transgressió social. El teatre del feminisme radical dels primers anys setanta als Estats Units també reivindicava la relectura de Bertolt Brecht. *At the foot of the mountain* presenta Raped una versió de *L'excepció i la regla*. Spideer-Woman Theatre uneix el teatre èpic de Bertolt Brecht amb la narració oral dels americans nadius.
15. IRIGARAY, L. *Speculum de l'autre femme*. París: Minuit, 1974.
 16. CIXOUS, H. "Le rire de la méduse". *L'Arc*, 1975. P. 39-54.

17. ECKER, G. (ed.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.
18. KRISTEVA, J. Citada a: MITCHELL, J. "Femininity, Narrative and Psychoanalysis", a *Women: The longest revolution*. Londres, 1984.
19. CIXOUS, H. *Op. cit.*
20. En un moment de conjunció del teatre i del feminisme amb l'antropologia, la mateixa antropologia critica la doctrina de l'objectivitat. Com diu Clifford Geertz (Sue Ellen Case, *Theater and Feminism*) "els primers estudis feministes contemporanis denuncien la manca d'objectivitat del coneixement, que té una distorsió androcèntrica, i en què hem d'incloure la vida de les dones".
21. SCHECHNER, R. *Performance Theory*. Routledge, 1988.
22. KEIR, E. *Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.
23. GOTTNER-ABENROTH, H. "Nueve principios para una estética matriarcal", a ECKER, G. (ed.). *Estética feminista*. *Op. cit.*
24. Per exemple, els Nandi a Kènia arriben a oferir la muller als amics com a objecte de consum (informació procedent de la ponència de Lamice El-Amari "Super in gender" llegida a les Jornades sobre Gènere i Identitat Cultural organitzades l'any 1990 per la Generalitat de Catalunya).
25. SLYOMOVIC, S. "Ritual Grievance: The Language of Women?". *Women and Performance*. V. 5, n. 1 i 9, 1990.
També hi ha inversió de rols i de gèneres en moltes festes tradicionals celebrades a Espanya. Com a les Saturnales romanes, en el País Basc, on les dones casades celebren la festa de les *aguedas* en la qual elles manen governades per una alcaldessa els dies abans de carnaval.
26. CARO BAROJA, J. "Teatro popular y magia". *Revista de Occidente*, Madrid, 1974.
27. Aquest grup es creà el 1983 a partir d'una iniciativa de Lola Mayoral. Gram, o *grama* en espanyol, és la mala herba que creix entre el blat, les seves flors són petites i de color lila. En els seus espectacles creaven personatges diversos coincidint amb una situació buscada com a recurs argumental. Les actrius improvisen mentre treballen el personatge escollit sota una mirada externa d'una altra component del grup.
28. *Primer Acto*, n. 212, gener-febrer, 1986.
29. GUBAR, S. "The Blank Page and the issues of female creativity", a SHOWALTER, E. (ed.). *Op. cit.*
30. GUBAR, S. "The Blank Page and the issues of female creativity", a SHOWALTER, E. (ed.). *Op. cit.*
31. DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Introducció de Gayatri Chakravorty i Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976. P. 15-16.
32. OLSEN, T. Silences; RICH, A. On lies; a TRINH T. MINH-HA. "Not you /like you: post-colonial women and the interlocking questions of identity and difference", a ANZALDUA, G. (Ed.). *Making Face, Making soul*. San Francisco: An Aunt Lute Foundation Book, 1990. P. 372-375.
33. ANDEMATT, V. "Hélène Cixous and the uncovering of a feminine language". *Women and Literature*, n. 7. Hivern, 1979.
34. CIXOUS, H. *Op. cit.*
35. RICH, A. "Notes Towards a politics of location". Conferència pronunciada l'any 1980 i publicada a *Women, Feminist, Identity and Society in the 1980's Selected Papers*. 7a. ed. Myriam Díaz-Diocaretz and Iris M. Zavla. Philadelphia: John Benjamins, 1985.
36. DOLAN, J. *The feminist spectator as critic*. *Op. cit.* A partir de l'estudi d'Antonin Artaud, Julia Kristeva s'adona de la inestabilitat de les identitats, la dels signes lingüístics, la dels significats, la de l'orador. *Women's Review*, n. 12, s/d.

37. DIAMOND, E. "Mimesis, Mimicry and the 'True-Real'". *Modern Drama*, n. 32:1, 1989. P. 58-72.
38. MINH-HA, TRINH T. Article citat.
39. Als Estats Units, el teatre *chicano* fou un dels pioners en el teatre radical dels anys seixanta, un teatre de tall polític que, essent el Teatre Campesino de San Francisco el seu millor exemple, utilitzava tradicions mexicanes i formes brechtianes per reivindicar els *chicanos* en la societat americana. Els primers espectacles de les dones *chicanes* no divideixen el moviment, però critiquen des de dins el seu sexisme o treballen amb el moviment de la raça blanca. Ja en els vuitanta, els texts, tot i basar-se en la classe i la identitat cultural, s'enfoquen cap al subjecte femení o es dirigeixen a qüestions de sexualitat o homosexualitat.
40. MORAGA, CH. *Giving up the Ghost*. Albuquerque (New Mexico): West End Press, 1986
41. YARBRO-BERJARANO, Y. "The Female Subject in Chicano Theater, Sexuality, Race and Class", a CASE, S. E. (ed.) *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.
42. LORRAINE, T. *Gender Identity and the Productions of Meaning*. San Francisco: Westview Press, 1990.

BIBLIOGRAFIA RECENT SOBRE TEORIA FEMINISTA

- AMORÓS, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- BOWDEN, Peta. *Caring. Gender-Sensitive Ethics*. Londres i Nova York: Routledge, 1997.
- CASTELLS, Carme (ed.) *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CIGARINI, Lia. *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Barcelona: Icaria, 1996.
- RIVERA, María-Milagros. *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo hoy*. Barcelona: Planeta, 1997.
- SEGURA FRAIÑO, Cristina. *La historia de las mujeres en el nuevo paradigma de la historia*. Madrid: Al-Mudayna, 1997.
- VALCÁRCEL, Amelia. *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 1997.
- ZAVALA, Iris (ed.) *Breve historia feminista de la literatura española*. Vol. I, II, III. Barcelona: Anthropos, 1993-1997.